

Remise en cause de l'auteur

Claude Des Landes

Numéro 8, printemps 1978

Dramaturgie actuelle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28590ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Quinze

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Des Landes, C. (1978). Remise en cause de l'auteur. *Jeu*, (8), 3–5.

remise en cause de l'auteur

Il s'avère toujours difficile de cerner un phénomène en constante mutation, dans ce cas précis : les auteurs et le théâtre. Aussi, nous apparaîtrait-il paradoxal de porter un jugement définitif sur l'état de la dramaturgie actuelle — ce qui ne signifie pas que nous voulions nous cantonner sur un terrain neutre, encore moins dans une attitude dénigratrice qui, a priori, mettrait en doute, sans analyse approfondie des contextes, la validité des spectacles auxquels nous assistons présentement au Québec. Ce qui est sûr, nous ne pouvons plus aligner nos jugements sur les critères qui ont prévalu pour étudier les oeuvres de la dernière décennie : oeuvres que nous sommes empressés de “cataloguer” sous le feu de l'action. Fiers de nos acquis, nous nous sommes peut-être éloignés des risques de l'*aventure théâtrale* pour nous replier dans des certitudes prématurées.

À en croire certaines paroles trop émotives ou à lire certains articles des critiques qui, faute de grammaire mise à jour, lancent à tout vent leur verdict, la dramaturgie contemporaine serait agonisante (encore une fois) : “remous” — “pénurie de la relève” — “essoufflement” — “pauvreté des sujets” — “*remake* perpétuel” — “insignifiance des pièces”... De quoi basculer dans la sénilité théâtrale ! Pourtant, il ne suffit pas de fustiger avec intolérance les auteurs ou tout simplement de les prier de se taire pour provoquer un bouleversement. À elles seules, les bravades de ces discours devraient nous mettre la puce à l'oreille et nous laisser soupçonner un revirement — déjà plus qu'amorcé — de la situation. Celle-ci n'a rien d'alarmant, au contraire; elle laisse entrevoir une modification fondamentale de son infrastructure. Le théâtre, dans son ensemble, emprunte une autre voie; dégagé du naturalisme qui fut le commun dénominateur des oeuvres de la première vague, il interroge maintenant, avec réalisme, notre comportement au-delà des exaltations passagères. Il projette, de façon plus conséquente et moins permissive, une image “active” de nos attitudes face à la vie. D'un théâtre qui exprimait l'“impuissance”, nous sommes passés à un théâtre “en puissance”.

Libérée de ses emprunts littéraires et de ses prétentions purement “esthétisantes”, l'expression théâtrale réfère maintenant à des données pragmatiques, à des notions d'organisation et à des nécessités de rapport avec les publics visés. Si, parmi plusieurs, des auteurs tels que Robert Gurik, Michel Tremblay ou Jean Barbeau et des groupes tels que le Grand Cirque Ordinaire ou le Théâtre Euh ! ont eu comme principale préoccupation de nous sortir des ornières passistes et colonisantes de notre histoire, la présente génération (depuis 1973), celle des collectifs de création, nous

laisse présager une utilisation de la scène dont on ne pourrait se contenter de scruter les résultats immédiats selon une mesure-étalon. La dramaturgie, tout entière, vient de franchir un "premier cycle".

Notre théâtre, celui qu'on a appelé le "nouveau théâtre québécois"¹, n'aura été qu'une première étape, mais, il est vrai, fort remarquable. Par ailleurs, malgré tous ses apports, il aura érigé des barrages peut-être trop élevés contre des courants étrangers; dans notre nationalisme parfois apeuré, nous aurons mis en veilleuse des auteurs ou des "écritures" jugés non conformes aux pratiques en vigueur : parmi ceux-là, Claude Gauvreau, Yves Sauvageau, Serge Mercier... et combien d'autres. Nous aurons freiné des envies de folies démesurées; nous aurons masqué des désirs de voyages au-delà des lois conventionnelles du théâtre²; nous aurons brouillé des pistes dont l'étrangeté des signes aurait pu nous soustraire bénéfiquement aux principes de l'autosatisfaction artistique.

Bien avant la fin des années 60, ce sont les auteurs qui, moins individualistes qu'on ose le croire, ont amené les premiers, au théâtre, une prise de conscience à tous les niveaux. Ils ont provoqué un tournant décisif. Ignorés, pour ainsi dire, des grandes compagnies comme des jeunes troupes, ils ont engendré (particulièrement dans le cadre du Centre d'essai des auteurs dramatiques) une perception différente des buts de l'écriture. Trop affairés à défendre la cause d'une dramaturgie autochtone signifiante, ils ne pouvaient s'attaquer en même temps aux structures qui allaient plus tard réduire leur champ d'action. Trop vite récupérés par le marché de la production, ils n'ont eu souvent d'autre choix que de fournir à la demande. Certains se sont pratiquement "brûlés" à la tâche³, d'autres ont eu la sagesse d'espacer (ou de diversifier) l'écriture de leurs oeuvres. Comment croire que Michel Tremblay, en moins de douze ans, ait écrit quatorze pièces (sans compter les six adaptations, les trois romans et les quatre scénarios de cinéma), que Michel Garneau, en dix ans, ait écrit vingt-quatre pièces (sans calculer les adaptations, les neuf recueils de poésie et les sept scénarios de cinéma) ou encore qu'André Simard ait écrit, en sept ans, dix-huit pièces?... Ce ne sont pas là des cas isolés mais seulement des exemples qui illustrent le sort réservé à l'auteur d'ici. Que répondre, alors, à ceux qui s'évertuent à dire, sans aucune autre considération, que les écrivains ne se renouvellent pas ? Mais ce serait limiter le problème que de se restreindre à ce seul point de vue. Si les dramaturges, en général, n'ont pas su faire dévier les compagnies institutionnalisées de leurs méthodes d'approche pour monter les oeuvres de création, ils ont compris qu'ils n'avaient plus à servir de caution à celles-ci pour recevoir des subventions⁴.

-
1. Cette expression réfère évidemment à la définition qu'en donne Michel Bélair dans son volume *le Nouveau Théâtre québécois* publié aux éditions Leméac, 1973.
 2. Qu'il suffise de citer les expériences de "spectacle total" de Maurice Demers, les incursions du même genre par les Saltimbanques, les essais plus éphémères du Théâtre de l'Enclos avec Claude Levac ou ceux du groupe *Pink Room* avec Yves Sauvageau; ou, plus près de nous, dans un domaine connexe, la réalisation de *Corridart*, à l'occasion des Jeux Olympiques à Montréal, retirée de l'affiche aux petites heures de la "première" sous la férule des grands inquisiteurs.
 3. Nous croyons inutile de revenir sur les raisons de cette situation, telles que le faible bassin de population du public québécois et, par conséquent, le nombre limité des représentations, etc. Nous ne voudrions pas oublier Marcel Dubé qui, hors de tout doute, est l'exemple type de l'auteur dramatique "surmené" par l'obligation entêtée de vivre de son métier.
 4. Vous trouverez dans l'entrevue "Quatre dramaturges québécois de la nouvelle génération", publiée dans le présent numéro de *Jeu*, des explications à cette affirmation.

Ils ne veulent plus s'attarder à combler cette espèce d' "attentisme" stérile qui règne chez bien des metteurs en scène à l'affût de "découvertes". Ils se sentent plus à l'aise au sein de jeunes compagnies attirées par l'expérimentation.

Pour un temps, l'auteur s'est vu fermer les portes du *Jeune Théâtre* par les tenants du système de la création collective. À leurs yeux, l'auteur symbolisait une dictature de pensée et son texte, un carcan pour le jeu. De son côté, l'auteur, déçu par l'accueil réservé à ses pièces ou tout simplement rejeté en bloc, a décidé de mettre la main à la pâte. Sans renier son statut, il a réintégré la scène en devenant à son tour un artisan du théâtre au même titre que les autres. Il a ainsi élargi son rôle et changé la trajectoire du texte écrit.

Par cette participation étroite, il apporte aux productions une rigueur d'écriture et de structure qui, fort souvent, fait défaut dans les créations de groupe. Par ailleurs, il apprend à se plier aux exigences du jeu. À pas feutrés, se dissipent ainsi les fausses contradictions. L'oeuvre devient inséparable du spectacle dans lequel elle a été moulée. Le langage théâtral répond à une symbiose parfaite du geste et de la parole. La nouvelle dramaturgie se dessine lentement hors des antagonismes qui s'estompent. Elle ne peut naître que d'un travail prolongé entre les troupes et les auteurs. À ce moment-là, ce n'est plus seulement le théâtre qui remet en cause l'auteur mais celui-ci qui remet en question le théâtre.

À cet égard, il nous est apparu intéressant de comparer l'état actuel de notre dramaturgie (sujet partiellement amorcé dans certains numéros antérieurs de *Jeu*) à celle d'une nation voisine (le Canada) qui, comme la nôtre, a eu maintes difficultés à s'affirmer et à celle d'un pays qui, fort longtemps, nous a servi de point de référence tant au niveau de la langue, de l'écriture dramatique que de l'interprétation scénique. En quelque sorte, il nous a semblé opportun de nous départir de notre méfiance pour faire preuve d'un esprit d'ouverture qui ne peut être que salutaire. Nous y rencontrerons des similitudes mais aussi des différences notables qui aideront à mieux définir nos caractéristiques.

claudes des landes